



TITLE:

# Illusion et désillusion dans Mithridate

AUTHOR(S):

NAGAMORI, Katsuya

---

CITATION:

NAGAMORI, Katsuya. Illusion et désillusion dans Mithridate. 仏文研究  
1996, 27: 89-101

ISSUE DATE:

1996-09-01

URL:

<https://doi.org/10.14989/137851>

RIGHT:

# Illusion et désillusion dans *Mithridate*

Katsuya NAGAMORI

## L'absence du roi

On sait que Racine a composé trois variations sur le thème de l'absence du roi : *Bajazet*, *Mithridate* et *Phèdre*. Dans chaque pièce, on est informé dès l'exposition que le trône est vacant pour une raison ou pour une autre : Amurat assiège Babylone avec son armée, mais le succès de l'expédition n'est pas certain; Mithridate subit une défaite cuisante contre les Romains vers l'Euphrate et passe pour mort; Thésée est sans nouvelles « Depuis plus de six mois » (v.5)<sup>1)</sup>, entraîné par Pirithoüs dans de douteuses aventures. Dans *Bajazet*, incertitude et angoisse ne quitteront jamais l'esprit des personnages car le retour du sultan peut signifier la punition immédiate. Tandis que l'ombre d'Amurat déclenche à distance la catastrophe, Mithridate et Thésée, eux, reviennent effectivement (un véritable coup de théâtre), mais leur retour n'est pas auréolé de gloire, bien au contraire. Mithridate revient « vaincu, persécuté » (v.562). Thésée arrive profondément choqué par une aventure qui a mal tourné, mais le retour au foyer ne lui procure aucune consolation : s'il revoit son épouse et son fils, c'est pour se discréditer davantage, se trouver dans une situation autrement plus humiliante que celle qu'il a connue aux enfers — curieux contraste d'une absence dominante et d'une présence affaiblie. Mithridate et Thésée, dès leur retour, sont obligés de mener une enquête qui se révélera particulièrement pénible.

Le trône vacant, c'est d'abord un moyen de lever momentanément l'interdit qui pèse sur les personnages et de déclencher l'action dramatique<sup>2)</sup>; c'est une occasion de révéler leurs sentiments cachés et de les laisser s'illusionner un moment (mais un moment seulement) sur la possibilité de réaliser leur désir. Ainsi, quoique les motifs de l'absence du roi ne soient pas de la même nature, les trois pièces s'ouvrent sur l'éloignement, la disparition ou la mort de celui qui, par ses droits, son titre ou son autorité, tenait en bride les passions des autres personnages. Tous ceux qui étaient soumis à la contrainte vont soudain, grâce à cette libération, se laisser aller où leur désir les porte.

Paradoxalement, dans l'usage qu'il fait de ce thème du roi *caché*, Racine semble favoriser de plus en plus le *romanesque*, c'est-à-dire une situation invraisemblable et injustifiée<sup>3)</sup>. Personnage invisible, Amurat est comme une basse continue dont l'existence est rappelée de façon allusive, discrète; dans *Bajazet*, il n'y a pas de coups de théâtre proprement dits (incidents

imprévus qui viennent de l'extérieur), sauf l'annonce de l'arrivée d'Orcan, esclave envoyé par Amurat<sup>4)</sup>. La mort (fausse) de Mithridate sert de donnée de départ, et non de coup de théâtre. L'annonce de son retour intervient dès la fin de l'acte premier : c'est un coup de théâtre qui accélère l'action, comparable à l'effet causé par la nouvelle de la mort de Thésée (également à la fin de l'acte premier). Mais tandis que dans *Mithridate*, la fausse nouvelle est justifiée après coup comme stratégie du roi en fuite, dans *Phèdre*, ni la fausse nouvelle ni le retour inopiné de Thésée (qui n'est connu qu'à la III, 3) n'échappent à une impression d'arbitraire. Pourquoi, en effet, dans une pièce de maturité, Racine a-t-il introduit ces incidents de type romanesque? Ce n'est certainement pas pour créer une pièce à surprises, un drame suspendu à deux incidents : l'annonce du retour de Thésée ne bouleverse pas à ce point Phèdre, déjà prête à mesurer toutes les conséquences de son acte (III, 3, v.832-834)<sup>5)</sup>. On voit que ces deux événements extérieurs et imprévus sont simplement destinés à ponctuer la structure dramatique, à expliciter et à aggraver la culpabilité de Phèdre aux yeux de tous. Une telle coïncidence (succession rapide des deux coups de théâtre) risque de nuire à la vraisemblance. En fait, Racine exploite le romanesque (le hasard, la méprise) comme point de départ; mais, à la différence des auteurs de tragi-comédie, il élimine peu à peu toutes les échappatoires, tous les faux-fuyants, pour livrer à la fin les personnages à eux-mêmes.

#### Illusion et désillusion : les deux principes de l'action tragique

De la même manière, le fameux enchaînement des amours non récompensés<sup>6)</sup>, que Racine a hérité du modèle pastoral et tragi-comique, change de nature : si, dans la tragi-comédie, la nécessité d'un dénouement matrimonial supposait l'arrangement final des amants contrariés, Racine, lui, supprime toute possibilité de réciprocité. En effet, dans la plupart des tragédies raciniennes, plus exactement d'*Andromaque* à *Phèdre*, l'illusion naît de la difficulté avec laquelle les personnages reconnaissent que leur amour n'est pas payé de retour<sup>7)</sup> : ils sont tellement investis dans la poursuite de leur passion qu'il leur est tout simplement impensable que l'autre n'éprouve à leur égard les mêmes sentiments. C'est dans ce dépit amoureux que la duplicité du conscient et de l'inconscient apparaît la plus efficace. Posons donc que l'action de la tragédie racinienne repose en grande partie sur l'illusion et la désillusion, forme moderne du tragique sophocléen. L'illusion est à distinguer, selon Freud, d'une simple erreur en ce que la première est dérivée de désirs humains, alors que la seconde est un écart *objectif* par rapport au réel ou au vrai<sup>8)</sup>. L'illusion est en soi un espoir dont on ne tient compte ni de la probabilité ni de la possibilité, car c'est un optimisme fondé, non pas sur le fait, mais sur le désir. Or, le principe de la crise tragique fait que, dès lors que les héros vivent dans l'illusion, l'écart va immanquablement se creuser entre eux et la réalité.

Cependant l'illusion est dotée d'un remarquable mécanisme d'ajustement de la réalité au désir; celle-ci devient une matière malléable que l'on peut déformer à sa guise. Il ne s'agit donc pas ici d'une ignorance totale dont les héros de la tragédie grecque sont victimes, ignorance qui symbolise la finitude humaine. Chez Racine, les personnages s'emploient à produire et à

prolonger l'illusion jusqu'à ce que le moment de vérité les rattrape. Ainsi méconnaissance n'est pas ignorance; l'acte de négation suppose une connaissance refoulée; ce qui est nié est de quelque façon connu et attend d'être reconnu. De fait, ce qui nous apparaît comme une inadaptation fondamentale des héros raciniens à la réalité, ou leur incompréhension totale de la situation telle qu'elle se présente objectivement, n'est qu'un résultat d'efforts désespérants de *rationalisation* qui consiste à chercher à « donner une explication cohérente du point de vue logique, ou acceptable du point de vue moral, à une attitude, une action, une idée, un sentiment, etc., dont les motifs véritables ne sont pas aperçus »<sup>9)</sup>. Même si la rationalisation s'apparente à un mécanisme de défense, elle est d'abord un procédé de camouflage des faits qui sont en contradiction flagrante avec la réalisation du désir : Bérénice attribue le chagrin de Titus au deuil, puis à la jalousie, car elle ne peut ni veut admettre qu'il ne l'aime plus. Œnone rappelle « avec quels yeux cruels » (v.777) Hippolyte dédaignait sa maîtresse (« Que Phèdre en ce moment n'avait-elle mes yeux! », v.780); mais celle-ci croit et veut croire que le mépris d'Hippolyte est dû à sa nature sauvage (v.781-86) et que sa prétendue misogynie ne constitue pas un obstacle infranchissable (v.790); bref, elle a des réponses à tout et fait savoir clairement à sa nourrice que toute tentative de dissuasion est désormais vaine<sup>10)</sup>.

S'il est constant qu'une pièce de théâtre classique commence par opposer des obstacles aux « désir des héros »<sup>11)</sup>, la rationalisation permet d'ajouter un autre obstacle, une sorte de fausse piste, car l'illusion des personnages ne correspond jamais à la réalité. Ainsi ce qui empêche la prise de conscience finale des héros est souvent cet obstacle intérieur qu'est le désir trompeur, nourri de fiction qu'ils inventent à partir d'une réalité déformée : de l'efficacité de cette fiction dépend le degré de l'aveuglement. C'est là que notre pitié est suscitée, car nous savons, alors qu'ils ne savent pas, que leurs efforts sont vains et qu'ils sont en train de tromper, non seulement les autres, mais surtout eux-mêmes. Cette ironie dramatique, ce décalage entre l'ignorance des personnages et la connaissance du spectateur, n'empêche pas ce dernier, du moins celui qui accepte de se laisser prendre par la fiction, de s'identifier aux personnages et de partager leurs émotions<sup>12)</sup>. La coexistence de ces deux niveaux de réaction chez le même spectateur est conforme à la notion de *mimesis*, laquelle suppose à la fois les processus d'identification et de différenciation.

La tragédie racinienne est généralement considérée comme constituée d'une *action simple* au sens aristotélicien (*Poétique*, ch.10) dans la mesure où la situation initiale laisse présager le dénouement que seuls les personnages ignorent (ou font semblant d'ignorer) et qui se produit finalement, faute de renversement radical de la situation (péripiétie). Or, l'erreur serait ici de considérer que le sort des personnages est scellé d'avance et que ces derniers n'opposent aucune résistance à l'égard des forces qui s'acharnent contre eux : une telle conception de la tragédie, fondée sur l'antique croyance au destin, ne permettrait pas à la tragédie moderne de construire une intrigue suffisamment dynamique pour soutenir l'attention du spectateur. Au lever du rideau, les héros raciniens ne sont donc pas nécessairement résignés; si certains le sont (Jocaste, Oreste, Phèdre), le poète prend soin de leur donner un faux espoir pour les conduire finalement

à une catastrophe prévue, parfois pire que prévue. L'ironie tragique est renforcée par le fait qu'il se produit à la fin de la pièce exactement le contraire de ce que les personnages poursuivent : malgré tous les efforts qu'ils déploient pour conserver leur gloire ou pour éviter un amour « funeste », les héros finissent par déclencher eux-mêmes une crise qui mène inmanquablement à leur chute; l'action qu'ils croient choisir librement et sciemment, parmi d'autres possibilités, se révèle finalement la pire. Seulement, l'illusion des personnages, que partage le spectateur, est si forte, si persuasive, que le moment de la désillusion, souvent provoqué par la révélation inattendue d'un fait crucial, revêt le caractère de la *péripétie* au sens aristotélicien (*Poétique*, ch.11). Dans la mesure où nous interprétons la *reconnaissance* au sens large (c'est-à-dire comme une prise de conscience de la responsabilité, du rôle que l'on a joué dans son propre malheur), nous pouvons donner également à la *péripétie* une acception élargie : tout élément susceptible de déclencher un changement soudain, matériel ou psychologique, qui marque le début du dénouement<sup>13)</sup>. Si nous considérons cette désillusion, accompagnée de la *péripétie*, comme une *reconnaissance*, l'action de la tragédie racinienne peut être alors qualifiée de *complexe*<sup>14)</sup>.

Intrigue et dénouement qui constituent l'action dramatique peuvent être considérés comme le problème et sa solution. Deux esthétiques sont possibles ici : la première privilégie la complication de l'intrigue et la sophistication des obstacles; la seconde s'attache à approfondir et à intérioriser le problème de sorte que la solution marque une progression dans la connaissance, une découverte psychologique. En empruntant le modèle comique, on peut schématiquement parler d'une tragédie d'intrigue et d'une tragédie de caractère. Pour Corneille, il importe de « reculer [la catastrophe] vers la fin autant qu'il est possible »<sup>15)</sup>, car, une fois la curiosité satisfaite, le spectateur perdrait son intérêt pour le reste : voilà pourquoi Corneille renonce, sans trop de regret apparemment, à faire de la reconnaissance le centre de la tragédie<sup>16)</sup>. D'ailleurs, les héros cornéliens, que l'on suppose parfaits, n'ont pas d'erreur à reconnaître. Racine, lui, privilégie une psychologie démasquante : sa tragédie, dont les personnages sont faillibles, se fonde sur la résistance opposée par ces derniers à la reconnaissance de leur erreur. L'examen rapide de *Mithridate* nous permettra de corroborer l'hypothèse selon laquelle l'action tragique, fondée sur l'illusion (ignorance), se développe par les procédés romanesques (erreur, méprise, hasard) pour aboutir à la désillusion (reconnaissance).

#### Illusion et désillusion de Mithridate

Selon J. D. Hubert<sup>17)</sup>, la défaite nocturne de Mithridate préfigure l'un des thèmes dominants de la pièce : le désordre, le désarroi, la confusion, que ce soit sur le plan militaire, politique ou psychologique. Dès les premiers vers, la tragédie est placée sous le signe de la débâcle. La stratégie adoptée par le protagoniste donne des effets inattendus, voire contraires à son dessein : à commencer par la fausse nouvelle de sa mort, que le roi en déroute fait répandre dans son camp même, et qui déclenche l'action tragique en levant l'interdit sur les amours jusque-là étouffées de ses fils et de sa fiancée. La trahison (l'agression contre la patrie) et le

suicide (l'agression contre soi-même) se retrouvent dans la même thématique : la désintégration intérieure. La grande invasion que Mithridate projette au sein même de Rome symbolise cette *hubris*, cette démesure, qui est l'élément provocateur du désastre. Son projet ne se réalisera pas, tant s'en faut; il se solde par le siège de sa propre ville par les Romains, ultime retournement qui boucle la thématique.

La volonté mégalomane de Mithridate est sans cesse contrecarrée par la réalité. En bon stoïcien, il croit contrôler sa propre mort (au point d'en semer le faux bruit); mais celle-ci échappe à sa volonté au moment crucial, à cause de l'inefficacité du poison (ou plutôt à cause de sa résistance inopportune au poison). L'un des éléments porteurs du tragique est l'aveuglement obstiné de Mithridate devant cette contradiction flagrante entre le projet et sa réalisation (il est vrai que cet aveuglement est en partie justifié par les *mœurs* du personnage dont le courage, selon les historiens, n'a jamais été plus grand que dans l'adversité). Ce décalage entre la réalité (le repliement dans la place forte) et l'intention de Mithridate (l'expédition à Rome) est traduit par une tension entre l'espace scénique et l'espace poétique. La scène se trouve « au bout de l'univers » (v.817) où le roi du Pont a confié Monime à Arbate pendant son expédition (v.257-260). En réalité, c'est « un pays que partout leur [les Romains] armée environne » (v.280), et effectivement, à la fin de l'acte iv, la place est assiégée par une foule de Romains : le refuge devient donc un champ de bataille. Le rétrécissement symbolique de l'espace tragique traduit à la fois la débâcle de l'armée de Mithridate poussée dans ses derniers retranchements et le désordre moral semé au sein même de sa famille.

Pour L. Goldmann, le principal défaut de *Mithridate* consiste dans le manque de cohérence entre la perspective historique et la motivation individuelle : la lutte contre l'empire romain et l'amour pour Monime seraient deux thèmes qui ne sont pas suffisamment reliés<sup>18</sup>. Or, la contradiction que Goldmann a cru relever n'est en réalité qu'une illustration de l'aveuglement de Mithridate. Si celui-ci découvre l'amour mutuel de Xipharès et de Monime (III, 5), sa vraie reconnaissance, c'est-à-dire l'acceptation de sa défaite, a lieu à la fin de la pièce. Que le dilemme, cette situation emblématique d'une tragédie dans sa forme imminente, ne se formule qu'à la fin de l'acte iv (immoler ou non Xipharès; céder ou non Monime), le cas est certes inhabituel dans la dramaturgie classique, mais cela s'explique par une sorte d'aveuglement volontaire de Mithridate qui se refuse jusque-là à douter de lui-même. Il est aveugle parce qu'il croit être capable à la fois de se venger de Rome et de conquérir le cœur de Monime. Dans l'esprit de Mithridate (mais pas dans le nôtre), les deux objectifs ne sont pas incompatibles. Au contraire, atteindre l'un permet d'atteindre l'autre : avant de partir pour un ultime combat contre les Romains, il a besoin de se reconforter par l'alliance avec Monime (v.544-546). Et inversement, pour conserver l'estime de Monime, il doit se poser en perpétuel roi-conquérant (v.1293-1294). Il n'est donc jamais question de sacrifier la cause de l'anti-impérialisme à la jouissance de l'amour (cela est contraire aux *mœurs* de Mithridate; il constitue en ce sens une exception parmi les héros raciniens). Quant au deuxième point soulevé par Goldmann (pourquoi le héros n'envisage-t-il pas plus tôt l'alliance de Monime et de Xipharès?), cela

s'explique également par le caractère de Mithridate : dès lors que le soupçon de trahison (car l'amour qu'un fils porte pour la fiancée du père est un acte de trahison) lui traverse l'esprit, il lui est naturel de penser à la punition plutôt qu'à l'indulgence. Voilà pourquoi la critique de Goldmann ne semble pas fondée quand il met en cause l'importance de la scène du monologue (iv, 5) où le héros s'expose pour la première fois au dilemme<sup>19</sup>).

Notons tout d'abord que ce monologue est placé entre les deux *péripéties*. Puisque Mithridate est aveugle sur les deux points (amoureux et militaire), sa prise de conscience se fait également en deux temps : le refus catégorique du mariage opposé par Monime (iv, 4) et la révolte des soldats suivie de l'invasion romaine (iv, 6-7) constituent ainsi un démenti formel à l'illusion de Mithridate. A l'acte III (scène 6), Mithridate n'était pas en état de peser les conséquences de la punition de Xipharès : la colère et la jalousie l'emportaient sur la raison. Ici (iv, 5), il est dans un état fragilisé : restant seul sur la scène, il sait maintenant que Monime ne lui appartiendra jamais, qu'il faut désormais renoncer à l'une de ses raisons d'être.

Elle me quitte! Et moi, dans un lâche silence,  
Je semble de sa fuite approuver l'insolence? 1380  
Peu s'en faut que mon cœur, penchant de son côté,  
Ne me condamne encor de trop de cruauté!  
Qui suis-je? Est-ce Monime? Et suis-je Mithridate?  
Non, non, plus de pardon, plus d'amour pour l'ingrate.  
Ma colère revient, et je me reconnais. 1385  
Immolons, en partant, trois ingrats à la fois.  
Je vais à Rome, et c'est par de tels sacrifices  
Qu'il faut à ma fureur rendre les Dieux propices.  
Je le dois, je le puis; ils n'ont plus de support :  
Les plus séditieux sont déjà loin du bord. 1390  
Sans distinguer entre eux qui je hais ou qui j'aime,  
Allons, et commençons par Xipharès lui-même.

D'abord la stupeur (que suggère l'expression « Je semble ... », v.1380), voire une sorte d'admiration : tant l'air noble et décidé de Monime faisait contraste avec l'image d'une femme résignée et soumise que l'on avait gardée jusque-là. Un doute se glisse (v.1383) qu'il s'empresse de dénier. Puis une colère (v.1385) qu'il cherche à mobiliser comme source d'énergie nécessaire pour se relancer dans l'action : une colère d'autant plus grande qu'il se sent trahi par ses proches auxquels il faisait confiance. L'image de Rome, objet de sa haine perpétuelle, revient alors à son esprit comme pour le reconforter : il n'oublie pas le projet d'expédition qui est désormais la seule justification de son existence (« Je vais à Rome », v.1387). Ironiquement, il doit commencer ce projet par le châtement des siens (variation sur la thématique de cette pièce : l'autodestruction). Mais l'hésitation revient lorsqu'il pense à Xipharès ou plutôt lorsqu'il

prononce le nom de son fils (v.1392), comme si sa propre voix frappait ses oreilles, comme si la force extérieure venait retenir ses bras « prompts à se venger »<sup>20</sup>). Un monologue devient ainsi un moyen d'introspection, un discours réflexif :

Mais quelle est ma fureur? et qu'est-ce que je dis?  
 Tu vas sacrifier, qui? malheureux! Ton fils!  
 Un fils que Rome craint? qui peut venger son père? 1395  
 Pourquoi répandre un sang qui m'est si nécessaire?  
 Ah! dans l'état funeste où ma chute m'a mis,  
 Est-ce que mon malheur m'a laissé trop d'amis?  
 Songeons plutôt, songeons à gagner sa tendresse :  
 J'ai besoin d'un vengeur, et non d'une maîtresse. 1400

Un véritable dialogue s'instaure à l'intérieur de Mithridate : ni le père ni le roi ne peut consentir au sacrifice du fils héritier qui lui est plus que jamais indispensable. La colère cède au calcul stratégique, plutôt qu'à l'amour paternel : il dit « un sang [...] si nécessaire » (v.1396), et non « si cher ». « Un fils que Rome craint? qui peut venger son père? » (v.1395) constitue un argument capital qui prépare d'ailleurs le dénouement. Mithridate, quoique troublé par des émotions violentes, ne s'oublie jamais complètement. C'est ici que pour la première fois son ambition militaire et sa passion amoureuse entrent en conflit : jusqu'ici, on l'a vu, elles étaient compatibles, voire complémentaires l'une de l'autre.

Quoi! ne vaut-il pas mieux, puisqu'il faut m'en priver,  
 La céder à ce fils que je veux conserver?  
 Cédons-la. Vains efforts, qui ne font que m'instruire  
 Des faiblesses d'un cœur qui cherche à se séduire!  
 Je brûle, je l'adore; et, loin de la bannir... 1405  
 Ah! c'est un crime encor dont je la veux punir.  
 Quelle pitié retient mes sentiments timides?  
 N'en ai-je pas déjà puni de moins perfides?  
 O Monime! ô mon fils! inutile courroux!

A la raison qui a chassé la colère succède l'amour qu'il ne peut dénier, mais il admet pour la première fois qu'il cherche expressément à se tromper (v.1403-4) et prend conscience de la vanité d'une telle *rationalisation* (« vains efforts », v.1403; « inutile courroux », v.1409). Notons que le « crime » de Monime dont il est question au vers 1406 consiste à égarer l'esprit, à retarder la décision qui s'impose et ainsi à humilier davantage Mithridate : accusation injuste qui, au lieu de camoufler sa propre faiblesse, ne fait qu'accentuer son piteux état et il en est conscient lui-même.



Et vous, heureux Romains, quel triomphe pour vous, 1410  
 Si vous saviez ma honte, et qu'un avis fidèle  
 De mes lâches combats vous portât la nouvelle!  
 Quoi! des plus chères mains craignant les trahisons,  
 J'ai pris soin de m'armer contre tous les poisons;  
 J'ai su, par une longue et pénible industrie, 1415  
 Des plus mortels venins prévenir la furie.  
 Ah! qu'il eût mieux valu, plus sage et plus heureux,  
 Et repoussant les traits d'un amour dangereux,  
 Ne pas laisser remplir d'ardeurs empoisonnées  
 Un cœur déjà glacé par le froid des années! 1420  
 De ce trouble fatal par où dois-je sortir?

Il est remarquable que ce monologue présente la même structure que celle du monologue et de la tirade de Phèdre (la fameuse scène de jalousie, iv, 5-6). Les deux scènes commencent par la stupeur due à une découverte inattendue (« Elle me quitte! », *Mithridate*, v.1379; « Il sort. », *Phèdre*, v.1193), suivie d'une tourmente causée par le conflit entre la jalousie et la voix de la raison. Si Mithridate, dans l'amertume, s'adresse aux Romains (« quel triomphe pour vous », v.1410), la fille de Minos ne s'écrie-t-elle pas au beau milieu de son égarement : « Que diras-tu, mon père, à ce spectacle horrible? » (*Phèdre*, v.1285). Mithridate comme Phèdre prennent conscience, au moment même où ils sont réduits à l'extrême faiblesse, d'un regard à la hauteur duquel ils s'efforçaient de se tenir, d'une sorte de surmoi qui n'a cessé d'exercer sur eux son influence. Les vers qui suivent (v.1413 sq.) semblent de prime abord destinés à satisfaire le goût de la préciosité, en établissant un parallèle entre les poisons réels et les poisons de l'amour, image d'autant plus habile qu'elle puise aux traits historiques attribués à Mithridate. Mais il est non moins évident que la métaphore (« ardeurs empoisonnées », v.1419) s'inscrit dans la thématique générale de la pièce : un désordre causé par l'autodestruction, un mal qui ronge de l'intérieur<sup>21</sup>).

Tout comme la tirade de Phèdre, le monologue de Mithridate est un discours savamment désordonné, pourrait-on dire, tant il façonne parfaitement le va-et-vient de la raison et de la colère, de l'amour et de l'arrière-pensée : discours qui illustre parfaitement le caractère de Mithridate, coléreux mais froid, passionné mais rusé. Contrairement à la remarque de Goldmann, ce monologue constitue une progression importante dans le développement de l'action. Le héros est en effet enfermé dans un dilemme (v.1421) dont on ne peut sortir, par définition, qu'à l'aide d'un incident extérieur, plus ou moins préparé depuis le début : schéma maintes fois exploité par Corneille et ses contemporains. Il est donc logique, du point de vue dramaturgique, que le monologue soit interrompu par Arbate qui vient rapporter la révolte des soldats. Quoique rien n'indique que cette rébellion ait lieu la nuit, elle répète et recrée le

désordre de la bataille nocturne rapportée par Mithridate lui-même (II, 3). Mais cette fois l'usage de la force contre son propre camp n'est pas accidentel : c'est le résultat direct de la trahison d'un fils perfide (v.1422-24), déjà pressentie comme une menace depuis le début de la pièce.

Un autre point à propos duquel la critique émet des réserves sur cette tragédie concerne la « catastrophe double », « heureuse pour les bons, et funeste pour les méchants »<sup>22</sup>, désapprouvée déjà par Aristote. En fait, la solution de Racine n'est pas aussi schématique : à la fin de la pièce, Mithridate n'apparaît plus vraiment comme un coupable ; la mort de Mithridate n'est pas une punition, mais la fin stoïque d'une grande figure historique. Les monologues (III, 4 ; III, 6 ; IV, 5) dans lesquels le héros révèle ses faiblesses, ses tergiversations et ses attermoiements sont suffisamment efficaces pour l'*acquitter* aux yeux du spectateur. Surtout le monologue de l'acte IV, qui est l'équivalent de la tirade de Phèdre (IV, 6), dévoile un homme atterré qui parcourt toute la gamme des sentiments, des pensées, et qui se rend malgré lui à l'évidence. Seulement, et c'est là une technique habituelle de Racine, cette résignation, cette acceptation de la réalité, est momentanément suspendue à cause d'un événement extérieur (en l'occurrence, la révolte des soldats à l'instigation de Pharnace, puis l'arrivée des Romains). Mithridate, qui était tout près de céder sa fiancée à son fils favori, se laisse tromper une toute dernière fois : en déduisant d'un récit trop sommaire d'Arbate (v.1437-41) la trahison de Xipharès, il condamne à mort, non seulement ses deux fils « rebelles », mais aussi Monime.

On a affaire ici à un autre élément *romanesque* qui traverse cette tragédie (et que l'on retrouve dans *Bajazet* et dans *Phèdre*), à savoir l'impossibilité fondamentale d'un « fidèle rapport ». Les personnages se fient trop facilement à un récit incertain et l'action n'avance qu'au prix de cette crédulité : on pourrait donc conclure qu'il s'agit là d'un moyen dramaturgique, substitut de quiproquo ou de méprise usités à maintes reprises dans la tragi-comédie romanesque. Néanmoins, ce trait perpétuel des personnages est à l'image de leur impuissance, de leur limite épistémologique, confinés qu'ils sont au huis clos, obligés de s'informer par une tierce personne, tentés inévitablement de compléter les bribes d'informations par leur imagination — ce miroir grossissant —, plutôt que par la clairvoyance. *Mithridate* est parmi les tragédies raciniennes celle où l'on trouve le plus de faux rapports (« un compte fidèle » [v.480] de la situation, que le roi réclame à Arbate, se révèle faux, tout comme le « fidèle rapport » [v.1] de la défaite nocturne était trompeur). L'ironie veut que Mithridate, lui-même auteur des mensonges, tombe victime de ce resserrement d'optique auquel tous les personnages de théâtre sont condamnés. Il est à la fois logique et ironique de constater que les confidents, soustraits par définition à l'emprise des passions, adoptent une attitude beaucoup plus objective et prudente vis-à-vis d'informations qui tombent généralement au moment où on les attend le moins. Ainsi Phèdre, face à Monime qui désespère de la survie de son amant (« Xipharès ne vit plus », répète-t-elle, v, 1, v.1461 et 1474), ne peut que lui conseiller un minimum de réserve : « Ah ! du moins attendez qu'un *fidèle rapport* / De son [Pharnace] malheureux frère ait confirmé la mort. » (v.1465-66).

Au cinquième acte, Racine ménage un dénouement incertain au moyen d'une succession de récits partiels du combat (méthode déjà utilisée par Corneille dans *Horace*, reprise par Racine dans *La Thébaïde* et *Alexandre*), mais le spectateur qui a assisté au monologue de Mithridate est préparé à la scène de réconciliation (élément indispensable pour l'apaisement des émotions violentes à la fin de la tragédie), car il suffit que le malentendu soit levé pour que Mithridate puisse pardonner. Celui-ci reparaît à la dernière scène pour reconnaître son erreur et son illusion : la similitude avec le dénouement de *Phèdre* est évidente. La différence, c'est que dans *Mithridate*, la *reconnaissance* du héros intervient à temps, c'est-à-dire avant que l'irréparable soit accompli : l'ordre donné à Monime de se suicider sera révoqué; Xipharès, un temps donné pour mort, sera sain et sauf. Mithridate retrouve la lucidité et la dignité sans faire périr les siens (comme Bérénice), mais en payant de sa vie ce retour sur soi (comme Phèdre). La reconnaissance de Mithridate s'effectue, nous l'avons vu, en deux temps : la première, qui concerne davantage son impossible amour, met en relief l'humanité du protagoniste dans sa fragilité et sa complexité (l'usage du monologue n'est pas fortuit); la seconde souligne l'image officielle d'un grand guerrier, encore plus grand dans l'acceptation volontaire de sa défaite et de sa mort, suscitant plus d'admiration que de pitié. En plaçant au centre du drame le processus de désillusion, Racine réussit à satisfaire dans *Mithridate* l'exigence d'une tragédie d'intrigue (maintenir le suspens jusqu'à la fin) en même temps que celle d'une tragédie de caractère (approfondissement psychologique du protagoniste).

## Notes

- 1) Nous adoptons la numérotation des vers retenue dans l'édition du *Théâtre complet*, éd. J. Morel et A. Viala, Garnier, 1980.
- 2) « [...] le bruit de la mort de Thésée, fondé sur ce voyage fabuleux, donne lieu à Phèdre de faire une déclaration d'amour, qui devient une des principales causes de son malheur, et qu'elle n'aurait jamais osé faire tant qu'elle aurait cru que son mari était vivant. » (Préface de *Phèdre*, dans *Œuvres complètes*, éd. R. Picard, Gallimard, t.I, 1950, p.746-47; éd. Morel-Viala, p.578.
- 3) Une précision sur le *romanesque* s'impose : « Qui tient du Roman, qui est extraordinaire, peu vraisemblable. » (Furetière) Le mot s'attache naturellement à la pastorale (dont le thème de prédilection est celui des amours contrariées) qui est à l'origine de la tragi-comédie. Plus précisément, le terme s'applique à un sujet inventé, c'est-à-dire qui n'a pas de caution historique, mythologique ou biblique : c'est l'un des critères qui distinguent la tragi-comédie de la tragédie. On en a déduit que le romanesque est synonyme d'in vraisemblable. Or Corneille conteste justement cet amalgame, en prétendant qu'un sujet extraordinaire a sa place dans la tragédie à condition qu'il soit garanti par l'histoire (« Au lecteur » d'*Héraclius*) : l'historicité qui n'était qu'une sous-catégorie du possible chez Aristote (*Poétique*, ch.9) sert chez Corneille d'argument d'autorité. D'autre part, Corneille rappelle la position d'Aristote (ch.15) qui admet l'in vraisemblable (ou le romanesque) « pourvu que ce soit hors de l'action » (*Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, 3 vol., 1980-87, t.II, p.357) : Corneille recourt au romanesque pour compliquer la donnée du départ, mais ne se

permet pas de s'en servir pour dénouer l'intrigue, à la différence de la plupart de ses contemporains. Le romanesque désigne couramment des types de situation tels que quiproquo (déguisement, substitution d'enfants), fausse mort, lettre volée, rencontre purement fortuite, etc. Mais, comme le rappelle G. Forestier (*Esthétique de l'identité*, Genève, Droz, 1988, p.527), le romanesque n'est pas condamnable en soi : tout dépend de l'usage que l'on en fait. Par exemple, Corneille (*Pertharite*) et Boyer (*Oropaste*) ont, à partir du thème du roi caché, posé le problème général de l'usurpation.

- 4) J. Scherer estime que la mort de Roxane enfreint les règles du dénouement en ce qu'elle ne résulte pas des données de l'exposition (*La Dramaturgie classique en France* [1950], Nizet, 1986, p.129) : l'ordre du sultan d'exécuter Roxane devrait être bien antérieur au « Sortez » (v.1565) de celle-ci, mais le spectateur n'en est informé qu'une fois le fait accompli. Pour répondre à cette critique, on pourrait faire remarquer que dans l'exposition, le poète a pris soin d'insinuer un doute concernant l'exactitude des informations dont disposent les personnages : Osmin formule des réserves sur la fiabilité de son propre rapport, compte tenu de la distance qui sépare Byzance de Babylone (v.26-28). Cet avertissement, vite oublié par Acomat, s'avère fondé à l'arrivée d'Orcan qui rapporte la victoire d'Amurat et qui presse Roxane d'exécuter Bajazet (iv, 3). D'autre part, on a lieu de penser que le sultan a commencé à soupçonner Roxane et Acomat après la disparition d'un esclave qu'il avait envoyé trois mois auparavant (v.69 sq.), impression renforcée par la présence d'Orcan, porteur du message du sultan qui réitère son ordre. Voilà pourquoi on n'a pas de difficulté à accepter le récit d'Osmin (v, 11) où l'on apprend après coup que le sultan avait chargé « secrètement » (v.1680) son esclave du « double attentat » (v.1689). Si Racine n'a pas informé le spectateur de ce *secret*, ce n'est certainement pas par négligence : la révolution de palais qui se prépare nécessite la rupture de tout contact avec l'extérieur, ce qui fait que l'*omniscience* (au sens habituel) du spectateur se limite aux agissements des personnages visibles et qu'il reste dans l'ignorance en ce qui concerne les intentions d'Amurat ; le récit d'Osmin éclaire le spectateur en même temps que les personnages, permettant à ce dernier de mesurer l'effet de l'illusion dont il était partiellement victime.
- 5) La descente aux enfers de Thésée n'est pas simplement un épisode inséré pour expliquer l'absence prolongée du roi d'Athènes : Racine n'était nullement tenu d'introduire cet épisode qui, comme le rappellent C. Delmas et G. Forestier (éditeurs de *Phèdre*, Gallimard, « folio/théâtre », 1995, p.147), est situé selon les légendes après la mort de Phèdre. C'est le principe d'une cohérence thématique et poétique qui justifie cet épisode, lequel symbolise l'alternance entre l'obscurité souterraine et le monde des vivants : le contraste illustre évidemment le mouvement fondamental de *Phèdre*, déchirée entre Minos et le Soleil, qui va de l'égarement à la redécouverte de soi (de même, la déclaration d'amour de Phèdre devant Hippolyte explicite le thème de la lutte contre le monstre qui n'est rien d'autre que cette passion qui habite au tréfonds de soi-même). Par ailleurs, l'image d'un revenant néfaste, d'un *porte-malheur*, colle au personnage de Thésée : dans la tragédie de Sénèque, Phèdre rappelle, d'un ton réprobateur, les conséquences toujours funestes qu'apporte le revenant à sa famille (« O Thésée toujours barbare, ô toi qui ne rentras jamais auprès des tiens sans causer leur malheur, ton fils et ton père [Egée] ont tous deux expié ton retour par leur mort et tu perds ta maison à laquelle tu es toujours aussi funeste, que tu aimes tes épouses ou que tu les haïsses. » (v.1164-67, tr. de L. Hermann, Les Belles Lettres [1925], 1968, p.222.)
- 6) Dans *Andromaque*, cette situation a pour fonction de souder les personnages qui n'ont pas de liens parentaux, indispensables selon Aristote pour un conflit tragique.

- 7) Ce qui constitue, selon le terme de J. Scherer, un « obstacle intérieur » : « Dans l'être qu'on aime, est-il obstacle plus grand que l'absence d'amour? Aimer sans être aimé, voilà le drame le plus cruel et le plus constant que propose le théâtre classique. » (*Op. cit.*, p.66.)
- 8) *L'Avenir d'une illusion* [1927], tr. fr. dans *Œuvres complètes*, vol.XVIII, PUF, 1994, p.171. « Nous appelons donc une croyance illusion lorsque, dans sa motivation, l'accomplissement de souhait vient au premier plan, et nous faisons là abstraction de son rapport à la réalité effective, tout comme l'illusion elle-même renonce à être accréditée. » (p.172.)
- 9) J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF [1967], 3<sup>e</sup> éd., 1971, p.387-88.
- 10) « Enfin, tous ces conseils ne sont plus de saison. / Sers ma fureur, Œnone, et non point ma raison. » (v.791-92) Cf. les vers prononcés par Oreste : « Non, tes conseils ne sont plus de saison, / Pylade, je suis las d'écouter la raison. » (*Andromaque*, v.711-12) La rime *saison-raison*, associée aux mots *conseils* et *amour*, fait sans doute partie des clichés indifféremment utilisés par les dramaturges du xvii<sup>e</sup> siècle. Cf. les vers de Quinault (*La Généreuse Ingratitude*, I, 5) cités par R. C. Knight et H. T. Barnwell (éditeurs d'*Andromaque*, Genève, Droz, 1977, p.172) : « Tes fidèles conseils ne sont pas de saison. / L'amour n'a pas fait place encore à la raison. » Mais on s'aperçoit que les amants raciniens énoncent exactement le contraire de l'idée exprimée par le personnage de Quinault (pour qui le retour de l'amour à la raison n'est pas « encore » effectué, mais reste possible); chez Racine, il s'agit d'un moment capital, d'un point de non-retour, où les héros abandonnent de façon consciente l'emprise de la raison (paradoxe que l'on peut appeler *aveuglement volontaire*).
- 11) J. Scherer, *op. cit.*, p.63.
- 12) Corneille, qui recherche avant tout l'identification du spectateur au héros, ne semble pas tenir compte de l'effet de l'ironie dramatique : pour le poète, les scènes qui précèdent la reconnaissance où l'on agit dans l'ignorance sont en quelque sorte le temps mort, car, dit-il, le conflit qui oppose les proches qui s'ignorent ne se fait que dans l'indifférence ou dans l'hostilité franche, et non dans un dilemme générateur du pathétique (*Discours de la tragédie*, éd. Couton, t.III, p.154.) L'objection vient de Dacier, célèbre helléniste dont les commentaires sur la *Poétique* d'Aristote constituent en quelque sorte une synthèse des interprétations du xvii<sup>e</sup> siècle : « M. Corneille a oublié que ces sujets étant connus [...] ce fils poursuivi par sa mère [Mérope], et ce frère qui va être immolé par sa sœur [Iphigénie] [...] tous les spectateurs les connaissent, et sentent par conséquent toutes les passions que doit exciter la vue d'un danger, qui menace également deux personnes qui sont si proches. » (*La Poétique d'Aristote*, Claude Barbin, 1692, in-12; réimp., Hildesheim, Georg Olms, 1976, p.234.)
- 13) Chez Racine, remarque R. Zuber, « les péripéties existent, mais elles ne retournent pas la situation. Au lieu de nourrir un sentiment de surprise, elles aident à dévoiler les secrets, qui sont des secrets intérieurs. » « Le "j'avais une rivale", cette inexplicable importance d'Aricie, d'une femme, d'une autre femme, elle aimée d'Hippolyte, le débordement de jalousie, laquelle dévore toute autre passion : c'est là la véritable péripétie, celle qui révèle Phèdre au spectateur et à elle-même. » (*La Littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle*, PUF, « Que sais-je? », 1993, p.80.)
- 14) Sur la conception de la *reconnaissance* dans la *Poétique* d'Aristote et les interprétations du xvii<sup>e</sup> siècle, voir notre article paru dans le numéro précédent (1995) du présent bulletin.
- 15) *Discours du poème dramatique*, éd. Couton, t.III, p.140.
- 16) « Quand [la reconnaissance] ne se fait qu'après la mort de l'inconnu, la compassion qu'excitent

les déplaisirs de celui qui le fait périr, ne peut avoir grande étendue, puisqu'elle est reculée et renfermée dans la catastrophe. » (*Discours de la tragédie*, éd. Couton, t.III, p.154.)

- 17) *Essai d'exégèse racinienne. Les secrets témoins*, Nizet, 1956.
- 18) *Le Dieu caché*, Gallimard [1956], 1959, p.396.
- 19) « [...] cette scène est insérée d'une manière tout à fait artificielle dans l'ensemble, car les considérations qu'y exprime Mithridate n'ont nullement influencé son comportement antérieur et n'influenceront pas non plus son comportement ultérieur envers Monime. On a l'impression que dans son personnage les deux plans sont juxtaposés et non pas fusionnés organiquement. » (*Ibid.*, p.401.)
- 20) De même, Phèdre sera saisie d'horreur par ses propres mots prononcés dans un état demi-conscient : « Chaque mot sur mon front fait dresser mes cheveux. » (v.1268) Car Phèdre écoute sa propre voix, mieux que quiconque; elle sait que des mots une fois émis peuvent avoir une force réelle et une conséquence irréparable. D'où ces vains efforts pour éviter de prononcer le nom d'Hippolyte, « ce dieu qu'elle n'osait nommer » (v.288); le vers imité d'Euripide (« C'est toi qui l'as nommé! », v.264) est plus qu'un rappel de cette antique croyance selon laquelle un nom néfaste prononcé peut convoquer la substance elle-même. Ainsi, chaque fois qu'elle laisse échapper des mots imprudents, Phèdre s'écrie : « Insensée, où suis-je? et qu'ai-je dit? » (v.179); « J'ai dit ce que jamais on ne devait entendre. » (v.742); « Que fais-je? Où ma raison se va-t-elle égarer? » (v.1264) Une telle réaction à ses propres paroles, qui semble témoigner d'un dédoublement de la personnalité, voire d'un état d'aliénation, souligne en fait une conscience aiguë que le personnage retrouve chaque fois qu'il semble au bord d'un égarement total. C'est probablement aussi, de la part du poète, une manière d'inviter le spectateur à être attentif à chaque mot, à chaque vers.
- 21) Racine aurait pu s'inspirer d'Appien (*Guerre de Mithridate*) où on lit : « Je n'ai pas prévu le poison le plus redoutable et qui sans cesse menace les rois : la trahison des soldats, des fils et des amis ». (cité par P. Médan, dans son édition de *Mithridate* Didier, 1925, p.101). Voir également la note de P. Mesnard au vers 1420, dans son édition des *Œuvres* de Racine, Hachette (Les Grands Écrivains de la France), 8 vol., 1865-73, t.III, p.85.
- 22) Dacier, *op. cit.*, p.196.